MARIA JOÃO COUTINHO

VALERIJ LEBEDEV

SIMION DORU CRISTEA

NAVEGANDO NO MAR QUE NOS NAVEGA

LISBOA - 2005

Abordagens à obra *"Mar me quer"* de Mia Couto

Abordagem crítica

Maria João do Carmo Rodrigues Coutinho, 1955

Abordagem poética

Simion Doru Cristea, 1965

Abordagem plástica

Valerij Lebedev, 1955

ISBN: 972-9060-63-0

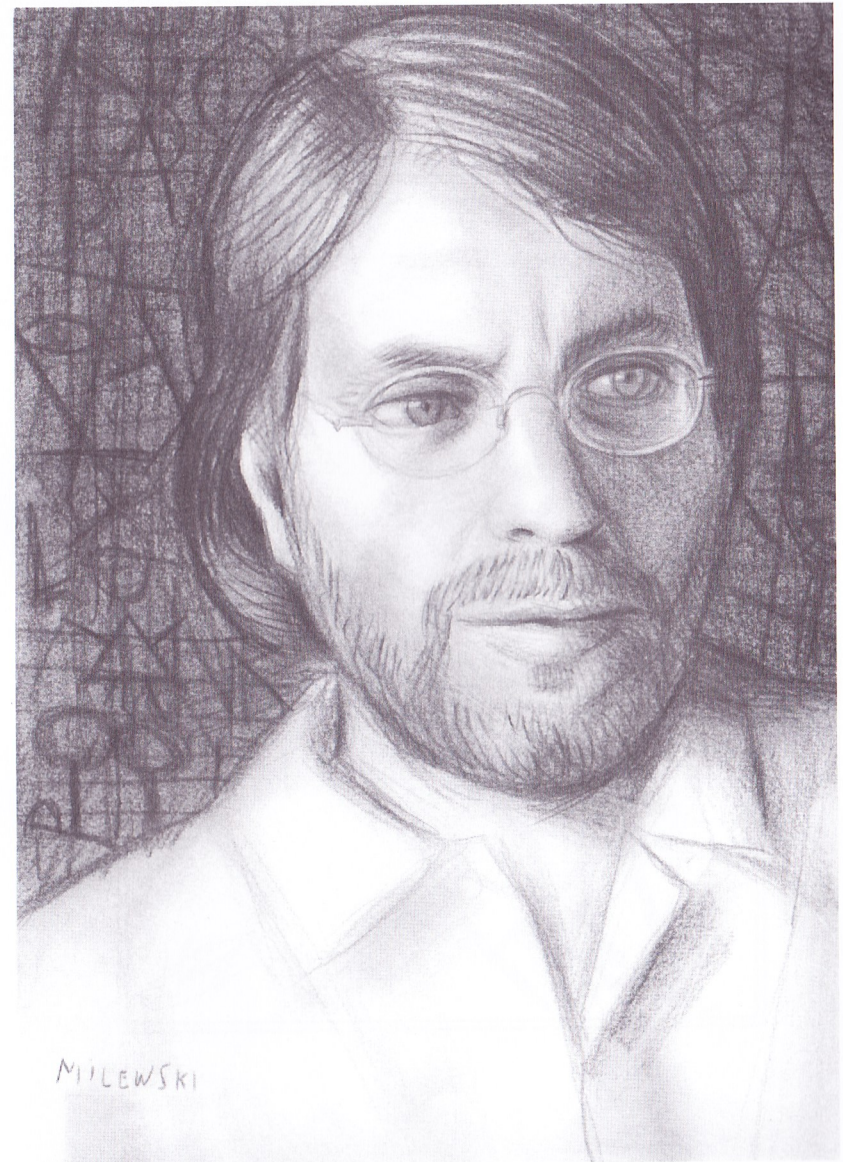
NAVEGANDO NO MAR QUE NOS NAVEGA

Maria João Coutinho
Simion Doru Cristea
Valerij Lebedev

NAVEGANDO NO MAR QUE NOS NAVEGA

Abordagens à obra *Mar me Quer* de Mia Couto

LISBOA
2005

Título: NAVEGANDO NO MAR QUE NOS NAVEGA
Autores: Maria João Coutinho, Simion Doru Cristea, Valerij Lebedev
Capa: Valerij Lebedev
Retrato: M. Milewski
Impressão, Montagem e Acabamento:
Grafica: GEDO
Cluj-Napoca, Roménia
Depósito legal nº 226278/05
ISBN 972-9060-63-0
Tiragem: 1000 exemplares
1.ª edição 2005

Mia Couto

António Emílio Leite Couto inicia, em Moçambique, o seu conto biográfico a 5 de Julho de 1955. Os felinos foram, desde muito cedo, uma grande paixão e o nome Mia substituiu definitivamente o seu nome próprio.

A cidade da Beira é o local do nascimento e vivência da infância, e é esta última, como o afirma, a sua caixa de tesouros, onde irá buscar os grandes temas para as obras literárias. Jovem, inicia na capital moçambicana o curso de Medicina, optando posteriormente pelo de Biologia. Na actividade profissional, foi repórter e director da Agência de Informação de Moçambique e a sua escrita revela marcas jornalísticas.

Ler Mia Couto é viver em Moçambique nas cidades de cimento e zinco, nos bairros de caniço, nos mercados de rua, nas terras litorais em constante evocação da água, nas machambas, nos matos longínquos; mas, é também silenciar e escutar o frenesim das danças marrabentas e sons ritmados das marimbas, das palavras sábias das estórias de

vida dos mais velhos, é viver o tempo mágico de uma alegria muitas vezes inventada na tristeza e na angústia.

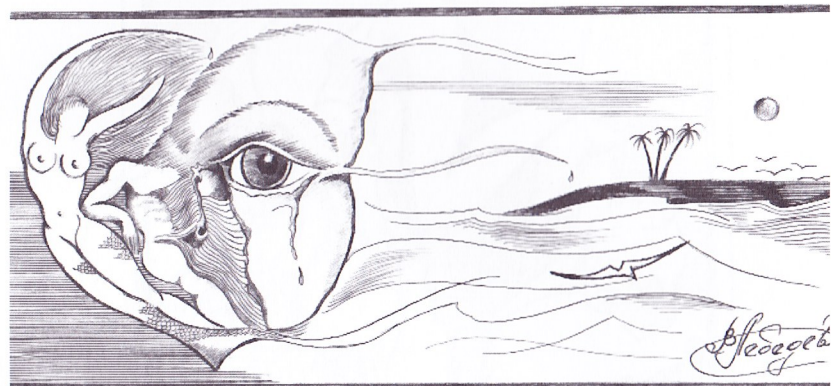
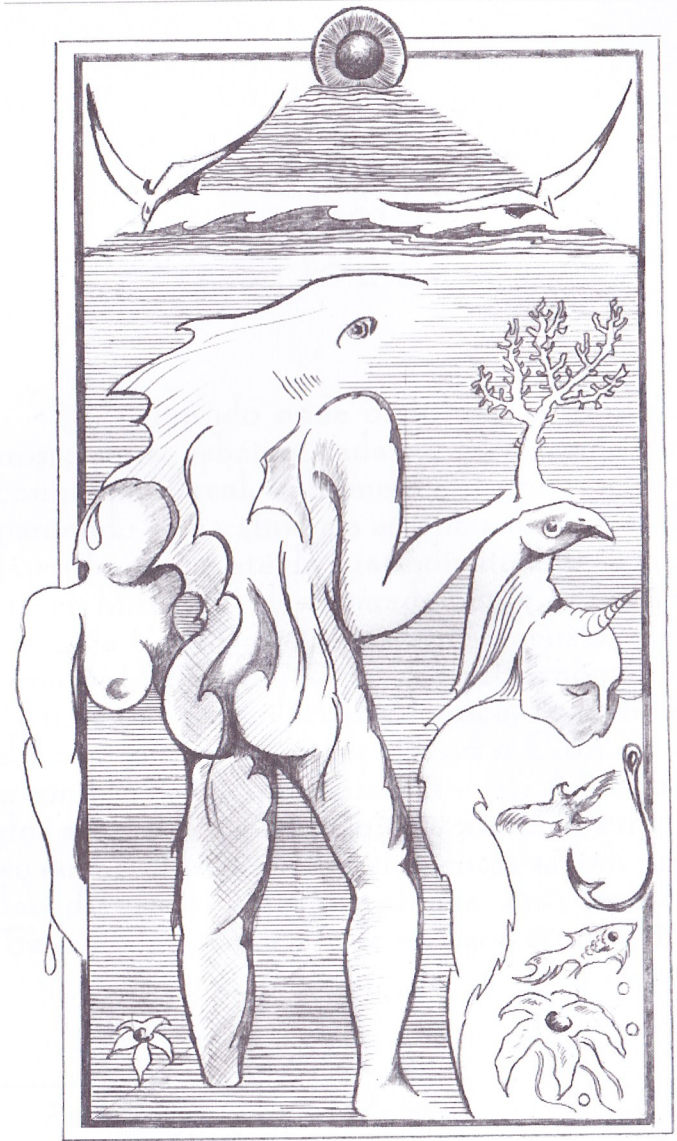
Mantendo-se dentro do sonho sem, no entanto, perder o sentido da realidade, a escrita do Poeta é fortemente marcada pela tradição oral africana, animada de quadros fabulosos, lendas, adivinhas, provérbios. A alegoria suplanta a realidade dos factos, aliada a uma rara sensibilidade poética. O seu estilo literário "subverte" a língua portuguesa, mas como "revela" o Poeta, "*...A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o voo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da vida...*" ou, "*O idioma, afinal, o que é senão o ovo das galinhas de ouro?*"[1].

Recuperando o carácter sagrado da palavra, Mia cria um projecto literário especial, absorvendo e transformando as culturas tradicionais moçambicanas e construindo um mundo novo, livre das dicotomias de herança colonial, um imenso espaço de liberdade e tolerância. Fortemente marcado pelas guerras, secas, fomes, o país de Mia Couto é habitado por um povo sempre em luta pela sobrevivência, socorrendo-se, para tal propósito, das suas tradições, mitos, fazendo perpetuar a transmissão das vivências e conhecimentos antigos.

Mia Couto tenta transmitir-nos o que é o projecto de moçambicanidade, isto é, a identidade

[1] *Guia Brasil,* Lisboa, 1995, p. 12.

moçambicana, múltipla nas suas diferenças. Na sua obra, o Poeta mostra-nos um mosaico, não tanto de raças mas de culturas, culturas essas que fazem parte do projecto que é o de um país ainda muito jovem. Revela sempre a importância da relação profunda entre o Homem e a Terra, o Homem e os outros seres.

Mia Couto alcança a capacidade de iluminar com a palavra o que a sua pena de escritor vai descobrindo, desvendando-nos um horizonte à partida inesperado, que se vai tornando cada vez mais vasto à medida que o leitor é ele próprio interprete das suas estórias, pressentindo nelas uma luz própria que permite abrir passagem onde parecia não existir nenhuma, encontrar a solução de conflitos interiores ou não, quando se caiu num labirinto por obra de circunstâncias trágicas. E é esta luz que ilumina a saída de impossíveis circunstâncias de vida, a luz da esperança de um tempo e um mundo melhores.

Mar me Quer
ou
"O coração é uma praia"*[1]

Num mundo onde os limites e fronteiras do nosso ser se esbatem cada vez mais, onde o virtual conquista o real, o homem vai progressivamente perdendo a sua alma e a essência do sentir, despoja-se de tudo e até da sua individualidade enquanto ser, buscando, desesperadamente, identificar-se.

Mia Couto revela-nos uma resposta, abre-nos uma saída; com efeito, o Poeta moçambicano "reinventa" um colectivo cósmico, ao ficcionalizar diferentes formas de ver e viver o Cosmos, dando a conhecer as suas hierofanias — «...A literariedade dos seus textos é construída a partir de um processo de metaforização dos elementos sacralizados pelas diferentes comunidades moçambicanas. Estamos em presença de espaços étnicos diferen-

---

*Provérbio macua, citado pelo autor.

[1] Artigo publicado no jornal *Fazedores de Letras*, Assoc. de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 37, Janeiro, 2001, p. 3-5.

ciados, cujos sujeitos têm em comum a consciência de estarem «na natureza» e não de a «visitarem...».[2]

Em *Mar me Quer*, obra editada aquando da Exposição Mundial *Os Oceanos*, em Lisboa 1998, e em Moçambique, configura-se como tema central a relação do homem com o seu destino, mais precisamente, do pouco que sobre este podemos saber, da distância irremediável entre o que reclamamos e reconhecemos como nosso e aquilo que nos é dado viver.

Zeca Perpétuo e Luarmina, personagens à volta das quais se tece o conto, surgem-nos como peregrinos a caminho de um outro mundo. São-nos apresentados «a meio» da vida, a «meio» de um trajecto, de um percurso investido de um significado simbólico: ambos já ultrapassaram o seu tempo útil de trabalho e buscam re-encontrar-se agora, que deram pela presença um do outro. Luarmina, ancorada ao passado, ao amor perdido, à vida que não viveu, aos filhos que não teve, presa à realidade fantasiada e por isso nunca vivida porque nunca investida, é uma mulher triste, uma personagem dormente, cativa duma relação inacabada, suspensa. Contrariamente, Zeca Perpétuo vive para o presente, reinventando a realidade através do sonho, «...ensinando o céu a sonhar...»[3] (p. 30), recriando a vida através do amor. As relações que as duas personagens estabelecem com as restantes estão, à partida, fragilizadas: a mãe de Luarmina morre de infelicidade pela beleza física da filha, «... A mãe morreu pouco depois, não devido da viuvez, mas por causa da beleza da filha...» (p. 12) ; o pai de Zeca Perpétuo ilustrando todo um percurso de perdição.

As personagens revelam-nos a desagregação dos valores colectivos sob a pressão do tempo, a maternidade como valor principal na sobrevivência da sociedade, «...Ela [Luarmina] queria ser outra coisa, queria crescer de si mais gente, ter filhos, nascer-se em outras vidas...» (p. 46), o acto de sonhar como desejo de evasão e busca de uma outra realidade que não aquela de um país, Moçambique, ainda há bem pouco tempo palco de guerra, «... Quando não somos nós a inventar o sonho, é ele que nos inventa a nós...» (p. 20). Esta realidade só pode ser reabilitada através do sonho, onde o narrador oferece um corpo de personagens que não se conformam com a mesma «... Me faz falta o sonho, tudo quanto queria era sonhar...» (p. 81); os sonhos surgem como a maneira mais profunda de conhecer o passado, «...Neles, tais novos Argos, nós penetramos e ultrapassamos camadas e camadas duma outra água, inominável. Neles, unicamente podemos ver e captar os tesouros escondidos no seu fundo, como no fundo dum abismo, intangíveis, invioláveis. Recuperáveis so-

[2] Maria Manuela Araújo, Maria João Coutinho, *Mia Couto: a Ficção enquanto Diagnose Social e Cultural*, 2ª parte, p. 3, in: *V Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*, Maputo, 1998.

[3] Mia Couto, *Mar me Quer*, Lisboa, Expo '98, 1997. Todas as notas de paginação referem-se a esta edição e seguem o texto.

mente nestes momentos do sono. Aí, unicamente temos uma outra força de visão, um outro poder, que é ignorado, recusado na vida acordada e quotidiana...»[4]. É o ter de novo o que estava unicamente perdido; é igualmente viver o futuro inimaginável, mas que recolhe todos os sonhos e esperanças. O erotismo e a sedução feminina latente nas obras do autor, «... Me entornei na toalha da água e fechei os olhos igual como ela. Minhas mãos fingiram ser caracóis, lesmas babadoiras lavrando nas coxas de Luarmina...» (p. 44), ou «... Me deixa sossegada, Zeca. Não vê que eu já não desengomo lençol? ...» (p. 13). Na repetição do pedido de contar estórias, estórias de vida, há como que «... um indício, válido para o conjunto da obra, de que a emoção do sujeito, nostalgia como resultado de um luto, é condicionante da visão das coisas que a sua história oferece...»[5]. E é essa nostalgia, unida a um imponderável sentimento de frustação, que nos leva a acreditar que pelos sonhos, pelas estórias sonhadas, conhecemos mais da nossa vida do que julgávamos conhecer na vida acordada.

A esperança e a crença nos espíritos, no Além, a convocação mágica do real, o relato de gestos rituais de aproximação ao sagrado, estão singularmente retratadas nas personagens Henriquinha,

[4] Dalila Pereira da Costa, *Os Sonhos, Porta do Conhecimento*, Porto, Lello & Irmão, 1991, p. 7.

[5] Maria João Borges, *Em torno do Conceito de "Poesia Pura": Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996, p. 243.

mulher de Zeca, e de seu pai, Agualberto. Ela, caracteriza-se por uma apetência consubstanciada na capacidade de sonhar, de olhar para o Além e o abismo surge como uma designação concreta para a morte, a outra Vida. A sua dança estonteante no cimo da Duna Vermelha, tanto pode exprimir a certeza da existência do Além, libertação das forças mágicas que dormitam no interior do ser, como também traduzir apenas a confiança e a esperança do ser humano, ñum mundo desajustado. A sua reencarnação em pássaro, uma gaivota, ave marinha, transforma-a numa continuação de algo, numa sobrevivência perante algo, que a libertará, «... Empurrei-a. Não escutei nem grito nem baque de tombo, vindos das rochas em baixo. Apenas estridência de gaivota roçando o barranco...» (p. 47). Nele, vivendo a espantosa revelação da "existência das coisas em si", reconhece-se a sacralidade das mesmas, do Universo. As oferendas deitadas ao mar, símbolo de vida, morte e regeneração, resumem todo um tempo e um espaço que se querem sagrados. A aceitação pacífica da morte é-o porque vista pelo lado da tradição. A demorada despedida trai todo o esforço de racionalização para quem se coloca do lado do corpo, esse mesmo corpo que, chegada a sua hora, calmamente se vai despedindo em cada símbolo africano. A morte surge-nos como a mais directa e importante mensageira da transcendência; o encontro da personagem com o seu ser passa pela descoberta da relação justa com a Natureza e pela fidelidade a determinados valores da tradição. Agualberto Salvo-

Erro aceita a morte como uma "navegação", entrando no mar, retorno ao elemento original, fonte e símbolo da vida, «...Agora vou para o outro lado do mar...» (p. 77).

«...Quem procura a sua verdade, não ignorando a ambivalência de sentimentos e impulsos por que se pauta a nossa complexa humanidade, maculada, mas distinguida pelo anelo de uma pureza e integridade que a excedem, erigisse em símbolo privilegiado, o elemento que, identificando-se com a origem da vida, a água, é meio de purificação e regeneração, detendo um poder soteriológico...»[6]. Agualberto entrega o seu corpo ao mar e tem como referência o seu horizonte. A sua rota está definida por essa linha que nunca se fecha e que, se é separação, é-o também abertura, acesso (o Além).

Tem-se, pois, a percepção de um real "imaterial", fluído como as águas, perdido no seu curso incessante. Por essa razão, os dois mundos comunicam entre si por meio de sinais e projectam os seres nesse Além que só o horizonte pode prometer. A água convida à contemplação e a imagem formada é sempre aquela do sonho: a figura de uma mulher, Luarmina, ideal comum a Zeca Perpétuo e seu pai, que perfigura a visão do todo inalcançável. Há como que a ressonância de um sonho, a imagem de uma beleza feminina que ten-

[6] Maria João Borges, *Em Torno do Conceito de"Poesia Pura": Cinatti, Sophia e Eugénio de Andrade*, p. 237, citando Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, pp. 374 – 382.

tou dar solidez ao mundo vazio do exterior. Luarmina é a mediadora entre o homem e o universo, «...*l'image même du secret, des grands secrets de la nature*...»[7]. A *anima*, o arquétipo do feminino ou a feminilidade inconsciente do homem está no mar «...*E, conduzido pelo amor, o homem percorrerá esse longo caminho cujo fim é a própria unidade, o chegar a ser de verdade ele próprio*...»[8]. Zeca Perpétuo verte-se de si mesmo, encontrando-se, «...*Meu pai afinal, me estava dizer o quê? Que trazemos oceanos circulando dentro de nós? Que há viagens que temos que fazer só no íntimo de nós?*...» (p. 74) ou, como sonha o narrador «...*como se o mar ensinasse, por fim, minhas lembranças a adormecer, como se a minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar*...» (p. 87).

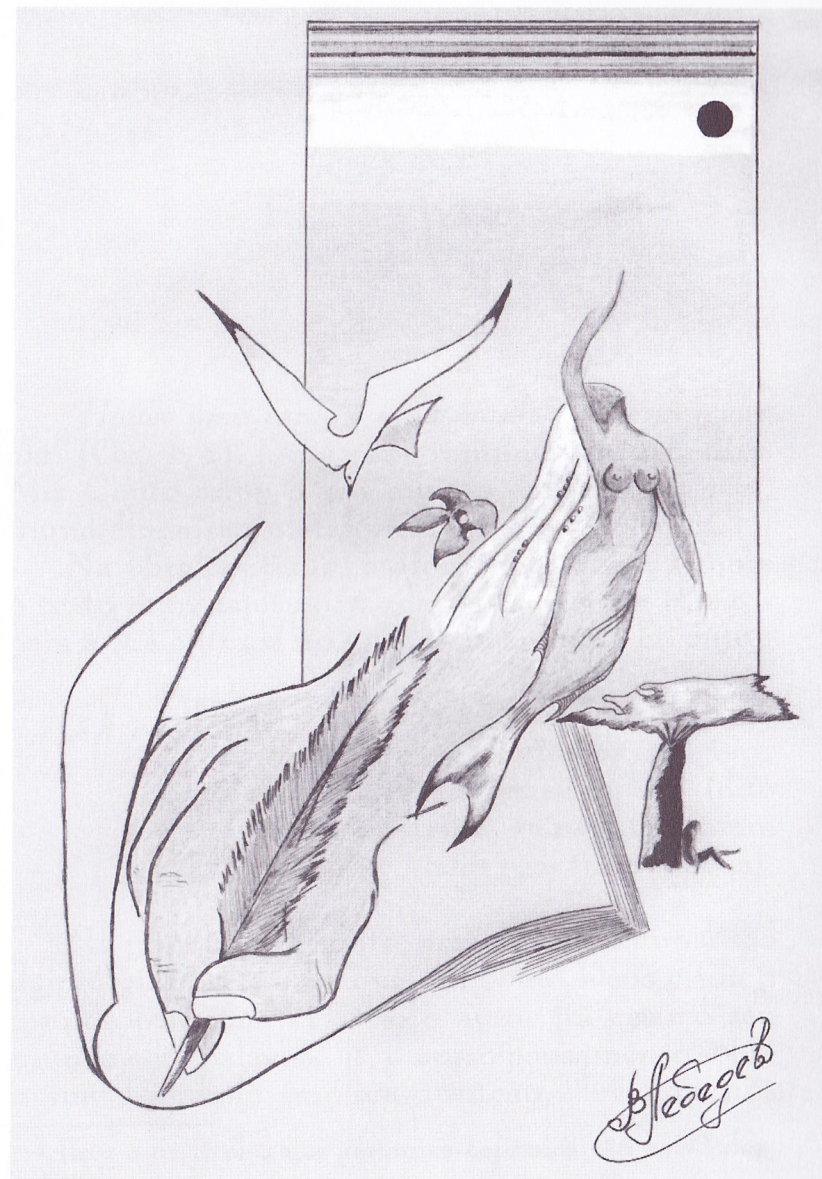
Poeta da água, Mia Couto apoia-se nela sempre que tematiza experiências de vida de grande intensidade emocional. É-o, à maneira de Cinatti, «...*Orvalhado pelo mistério, por exemplo, numa recuperação do valor simbólico de regeneração e purificação da água, manifestação da graça divina ou anúncio de uma realidade em geral evanescente, mas pura, por que se anseia*...»[9]. É Teixeira de Pascoaes que nos revela «...*Somos uma onda, que é um atlântico banhando todas as praias*...»[10]. O Poeta

[7] André Breton, *Arcane*, 17, Paris, s.d., p. 93.
[8] Maria Zambrano, *O Homem e o Divino*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, p. 236.
[9] Maria João Borges, pp. 236-237.
[10] Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal*, Lisboa, Ed. Europa, 1937, p. 87.

moçambicano evoca o Índico dando vida e sentido ao provérbio macua "*O coração é uma praia*".

O movimento da água é a metáfora de um mundo que nunca é, de um mundo que adquire o aspecto virtual. Quem lhe dá "forma" é o Poeta, através da capacidade de sonhar. Por detrás das palavras, há sempre uma indagação, uma procura, uma força renovadora da água, portanto da vida.

Para Mia, a substância das coisas deve ser consagrada pela palavra poética. «...Escrever é tocar no corpo do mundo, é um acontecimento cujas consequências se revelam na trama da obra e na história dos homens...»[11].

[11] Cássia Lopes, *A Vertigem de Narciso: uma leitura biográfica em "Um Sopro de vida", de Clarice Lispector*, in *Quinto Império*, Revista de Cultura e Literatura de Língua Portuguesa, Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1997, nº 9, p. 106.

Escreviver[1]

"Houve uma tarde e uma manhã: foi o primeiro dia" (Gn. 1, 5). Deus criou o mundo em sete dias. Mia Couto criou o seu mundo em *Mar me quer*, numa dimensão metafórica, em oito capítulos.

Na obra coutiana, o aforismo precede sempre o texto dum capítulo. Cada moto prepara o leitor para a sua entrada no mundo imaginário do autor.

> 1. *"Deus é assunto delicado de pensar, faz conta um ovo: se apertamos com força parte-se, se não seguramos bem cai"* (dito do avô Celestiano, reinventando um velho provérbio macua).

No princípio do conto, pressente-se a dimensão demiúrgica do *criador* que, tal como Deus criou o mundo pela Sua Palavra, o autor irá criar o seu mundo com palavras. E, o nosso pensamento sobre a sua realidade implica atenção, devendo nós

[1] Este e os títulos dos restantes capítulos são vocábulos coutianos.

assegurar-nos para que o ovo oferecido pelo autor mantenha sempre o seu equilíbrio, isto é, a perfeição do mundo.

Quem é Deus? *Ele é Aquele que é*, e Ele fala sempre sobre Ele próprio na primeira pessoa; por isso, o romance começa com um sintagma fundamentalmente humano: "*Sou feliz só por preguiça*".

2. "*Lançamos o barco, sonhamos a viagem: quem viaja é sempre o mar.*"

O lançamento dum barco é um evento único, irreversível, é o começo duma aventura humana. Uma dimensão mítica vai apresentar uma personagem lendária numa aventura iniciática. O barco é característico dum regime nocturno do imaginário[2], como uma hipóstase ficcional dum veículo que transporta a alma da personagem para o mundo dos defuntos. É um verdadeiro caminho iniciático no mundo sem luz que transforma a personagem numa fonte de luz. Para melhor entendermos, exemplificamos com o que se passa no baptismo quando o candidato, para receber a luz divina, necessita passar pela morte ritual. O paralelismo morte – sonho configura um rico

[2] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 8e éd., Paris, Bordas, 1969, pp. 54, 285-288.

paradigma na literatura, o sonho é tal e qual o universo, o caminho, a vida da personagem. O mar é uma dimensão imaginativa poética. Assim, ele é o universo caído em espelho de água, o deserto que está à nossa espera, o labirinto da nossa experiência original, da nossa sabedoria e coragem, a morte, o grande caminho para a felicidade. Há uma hipóstase ficcional da viagem interminável que une o universo aquático à vida humana e confere uma projecção cósmica numa expressão mítica, ritualista, activando as outras.

3. "*A canoa se faz ao mar um cisco entrou nos olhos de Deus*".

Estamos perante uma abertura absoluta do mar conferida por construções paralelas: canoa – cisco; mar – olhos de Deus, Deus. A pulsão da vida encontra-se quer ao nível aquático, quer ao nível vegetal, uma vez que canoa e cisco têm uma natureza vegetal. Conserva-se a relação de dimensão do extremamente pequeno com o infinito: da canoa com o mar, do cisco que entrou nos olhos de Deus. A entrada nos olhos de Deus é um mergulho na essência da vida eterna. Também, o mar é infindável, como Deus, porque tem um pulsar contínuo. Assistimos ao interrupto passeio do mar, visível e invisível, dentro e fora. O mar esgota sempre uma viagem, a nossa viagem, o nosso fado imaginário.

4. *"Chaminé que construísse em minha casa*
não seria para sair o fumo,
mas para entrar o céu".
(Dito do avô Celestiano)

A chaminé conduz ao local onde à sua volta se reúne toda a família, as várias gerações, mesmo aquelas que saíram para um longo caminho sem regresso, cujas sombras se podem ver nas paredes da casa nas noites longas. O plano terrestre, humano, o lar, tem uma abertura celestial. O que é o fumo humano? Uma grande desilusão da vida, como encontramos no Eclesiastes, nas palavras de Coélet, filho de David, rei de Jerusalém, *vanitas vanitatum*. *"A vida é passageira – Ó suprema fugacidade, diz Coélet, ó suprema fugacidade! Tudo é fugaz!"* (Ecl. 1, 2). O signo visível do nada, o fumo, está substituído pela realidade do céu, que é sempre uma abertura do ser humano para a beleza, a sabedoria, o poder de Deus que irá guiar a vida da casa. Não se oferece um facto humano inutilmente, *o fumo*, recebe-se um dom divino, absoluto, completamente benéfico e vivificante, *o céu*, que vai entrar na casa, na família, na vida dos homens. Este céu é uma hipóstase ficcional da paz, bondade, calma, poder, é um caminho tendente a harmonizar a alma e o espírito com o universo.

5. *"O mar tem um defeito: nunca seca.*
Quase prefiro o pequenito lago da minha
aldeia
que é muito secável
e a gente sente por ele
o mesmo que por criatura vivente,
sempre em risco de terminar"
(Dito de Celestiano).

O defeito do mar é exactamente o nosso defeito, uma vez que não entendemos a essência das coisas quando nos é oferecida toda a beleza da vida; unicamente quando temos uma pequena quantidade da mesma, sentimos o valor da água, que é sempre vida. O mar é uma hipóstase ficcional da vida que tem um pulsar contínuo, que chama o não ser ao ser, e o lago muito secável é uma hipóstase ficcional da vida perante a morte que ameaça a criatura vivente que fala, pensa e ama, o homem. O autor deste pensamento é Celestiano, o único que poderia oferecer um presente do céu.

6. *"O caracol se parece com o poeta:*
lava a língua no caminho da sua viagem".
(Dito – mas não acredito – do meu avô).

A dimensão poética está presente nesta apresentação metafórica da literatura. Um animal como um caracol nunca pode comparar-se com o poeta, mas a imaginação do autor constrói esta nova realidade que é a realidade do universo do discurso literário. Porém, o acento não cai sobre o acto de

criação literária, mas sim, sobre o acto de criação contínua duma língua falada, qualquer que ela seja, por que *"lava a língua no caminho da sua viagem"*. Este lavar é um processo incessante de amplificação e enriquecimento da língua que se torna evidente na obra poética, tal como na língua construída por cada falante. O caracol tem contacto com a terra e o poeta, com a grandeza do sentido metafórico terrestre, marítimo e celeste. Assim, como o caracol necessita de terra para sobreviver, também, o poeta necessita do mar e céu para viajar no seu mundo imaginário. O caracol tem a sua própria casa e a língua é a casa do espírito dum povo, como afirma Humboldt[2]. A concha do caracol mostra sempre o caminho certo, direccionado para o centro, a profundeza da natureza de cada coisa, é um caminho de busca do sentido profundo da nossa existência humana, uma hipóstase ficcional do labirinto. Nesta visão metafórica, o caracol entra no paradigma ficcional do labirinto do qual fazem parte o mar, o amor, o céu.

7. *"O coração é uma praia"*
(Provérbio macua, citado pelo velho Celestiano).

O mesmo velho, o sábio Celestiano, relembra a grande sabedoria dum povo litoral que vive o mar, a praia. O coração é o centro do universo lírico que é construído como uma continuação do ser

[2] Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et quatres essais*, Paris, Ed. du Seuil, 1974, p. 342.

humano. Em relação com o mar, a praia não é mais o lugar de chegada, é um lugar de partida. A praia apresenta aqui uma hipóstase ficcional do homem capaz de se aventurar, numa volta ao mundo. Numa outra dimensão, a praia está ligada ao sol. É a testemunha terrestre da nossa experiência celestial. Neste coração pulsa o sol, um pulso cósmico. O mar é ao mesmo tempo o espelho deste coração, do sol e dos homens que escrevem, com barcos à vela, o seu destino.

8. *"Quando sentiu que estava morrendo meu avô*
Celestiano chamou a mulher e pediu-lhe:
- Deixa-me fitar teus olhos!
E ficou, embevecido, como se a sua alma fosse um barco deitado num mar que eram os olhos de sua amada.
- Tens frio? Perguntou ela vendo-o tremer.
- Não. És tu que estás a chorar.
- Chorar, eu? Começou foi a chover".
(Lembrança de minha avó sobre o último instante do velho Celestiano).

Estar morrendo significa estar a viver e experimentar um momento único, é saber que o princípio da sapiência é o pensamento da morte. Quando o mundo morre numa dimensão utilitária e lucrativa, nasce numa dimensão simbólica, metafísica e poética. É o lugar privilegiado onde se encontra o Ego com Deus na qualidade de ser falante e pensativo. Ele e Ela, o homem e a mulher,

dois antes... na criação do mundo e dois... agora...., no final do conto. O cumprimento da missão do homem é a mulher, tal como o cumprimento da mulher é o homem, e o cumprimento de ambos é um conto como a voz do mar que nos lembra continuamente o conto humano. O amor não tem idade. O olhar da amada é um espelho que reflecte a imagem do amado, é a janela por intermédio da qual ele vê e entra no mundo. A presença da mulher neste contexto está ligada ao mar, à morte, ao choro e à chuva, hipóstases ficcionais dos limites da alma dos amados. Cada uma destas hipóstases vai rememorar o conto de amor.

O moto na obra literária de Mia confere-lhe uma nota clássica que promove uma característica africana, a oralidade.

Brincriar

No universo do discurso do romance *Mar me quer* uma constelação de metáforas conferem ao mesmo uma dimensão poética, que tem uma fluência paradigmática. A obra gira à volta da metáfora central que é o próprio título: *Mar me quer*. Como todo o texto se pode explicar a partir desta metáfora, consideramo-la uma metáfora generativa, ou o núcleo generativo. Esta tem duas dimensões fundamentais: uma pertence ao plano cósmico, outra, ao plano humano. O centro nevrálgico desta metáfora não é o *mar,* como não é *quer*, é a forma *me*, que nos envia ao Ego, ao Eu que se vai preenchendo ao falar sobre o mar, o amor, sobre diversas personagens originais, míticas. É uma parte da vida do Ego sem princípio nem fim. Deste núcleo generativo, seguindo uma estratégia complexa do discurso numa maneira lúdica, aparece o universo deste romance.

Tudo começa como um jogo. A vida humana, o nosso conto e canto de amor, a vida a dois. Era uma vez um jogo de uma criança que se torna jovem. O sentido da sua existência é a amada, uma

réplica viva da beleza do mundo e da própria beleza humana. É o nosso jogo: *Bem me quer, mal me quer*. O poeta vai continuar este jogo numa dimensão metafórica onde não existem bem e mal, mas unicamente o mar, aquele princípio vivo do fundamento da vida na terra, uma vida que começa comigo mesmo e se acaba no infinito com os outros, especialmente com ela, a parte escondida da alma, plena de afecto e beleza divinas. O advérbio *bem* do jogo, para equilibrar o destino, tem o antónimo *mal*. O substantivo mar do título criado por Mia Couto, para equilibrar e preencher o nosso fado, tem como correlativo um Ego. Cada Eu entra nesta relação absoluta proposta pelo título, como aquele jogo inocente que interroga o destino sobre se uma pessoa é ou não o seu correspondente humano na via da realização daquela hipóstase do andrógino[1],

[1]Platon, *Œuvres complètes, tome IV – 2e partie, Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 30-35. « *en ce temps-là, en effet, existait l'androgyne, genre distinct, qui pour la forme et pour le nom, tenait des deux autres, à la fois du mâle et de la femelle* » (p. 30) « *Ensuite, la forme de chaque homme constituait un tout, avec un dos arrondi et des flancs ombés. Ils avaient quatre mains, le même nombre de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou parfaitement rond ; leur tête, au-dessus de ces deux visages situés à l'opposé d'un de l'autre, était unique; ils avaient aussi quatre oreilles, deux organes de la génération, et le reste à l'avenant, autant qu'on peut l'imaginer* » (p. 30). « *La raison pour laquelle il y avait trois genres, et conformés de la sorte, c'est que le mâle tirait son origine du soleil, la femelle de la terre, et le genre qui participe des deux de la lune, étant donné que la lune elle aussi participe des deux autres* » (p. 30). « *De là leur force terrible, et leur vigueur, et leur orgueil immense* » (p. 30). « *Ils s'attaquèrent aux dieux, et ce que raconte Homère au sujet d'Ephialte et d'Otos concerne les hommes de ce temps-là : ils tentèrent d'escalader le ciel, pour combattre les*

o ser humano completo: homem e mulher: "*Mas é pena eu e a vizinha não nos simetricarmos. Porque ambos somos semiviúvos: nunca tivemos companheiro, mas esse parceiro, mesmo assim, desapareceu. Sou mais novo que ela, mas já estamos ambos na encosta de lá em que a vida só mexe quando é a descer. Hoje sei como se mede a verdadeira idade: vamos ficando velhos quando não fazemos novos amigos. Estamos morrendo a partir do momento em que não mais nos apaixonamos.*" (p. 14-15).

Neste romance, o mar abre um paradigma humano onde cada personagem tem lugar: dona Luarmina, Zeca Perpétuo, avô Celestiano, Maria Bailarinha, Agualberto Salvo-Erro, e outras: "*Só sonho sempre o mesmo: me embrulhar com ela, arrastado por essa grande onda que nos faz inexistir*" (p. 13). A relação activa é o mar – dona Luarmina, o mar – Celestiano, o mar – Maria Bailarinha, o mar – Agualberto ... mas, em cada relação *mar – personagem* encontramos uma outra dimensão ficcional do mar que vai definir melhor o homem, que pode ou não viver perto do mar. "*No mar não há palavra, nem ninguém pede contas à verdade. Como*

dieux.»(p.31). « *Après avoir laborieusement réfléchi, Zeus parla : "Je crois, dit-it, tenir un moyen pour qu'il puisse y avoir des hommes et que pourtant ils vont maintenant, dit-il, couper par moitié chacun d'eux. Ils seront ainsi plus faibles, et en même temps ils nous rapporteront davantage, puisque leur nombre aura grandi* » (p. 31). «*Quand donc l'être primitif eut été dédoublé par cette coupure, chacun, regrettant sa moitié, tentait de la rejoindre. S'embrassant, s'enlaçant l'un à l'autre, désirant ne former qu'un seul être, ils mouraient de faim, et d'inaction aussi, parce qu'ils ne voulaient rien faire l'un sans l'autre* » (p. 32).

dizia o velho Celestiano: onde sempre é meio-dia, tudo é nocturno." (p. 24) Muita luz apaga o olhar, leva à cegueira para se chegar ao infinito da ilusão viva.

O que diz Luarmina, desfolhando-se: "*mar me quer*" (p. 27), cada personagem pode afirmar a mesma coisa, porque 'mar nos quer', mas o amor está personalizado, construído numa relação directa e todas as personagens vão utilizar sempre a primeira pessoa do singular: "*Depois, digo de mim para mim: quem dera eu meter a mão nos remetentes dela! Uma dessas noites, estendido na esteira, até sonhei que me aproximava do assento dela e lhe desenrolava falas, as seguintes.*" (p. 27).

O mar é uma hipóstase ficcional do eterno feminino. A relação mar (água em geral) – lua – noite – beladona, a planta do amor mágico, – mulher, é um paradigma mítico presente em todas as religiões do mundo, como um crescer do ser humano no universo, o principal meio de transmitir e conservar a vida que pulsa no sangue humano como nas ondas do mar ou na lua que cresce e diminui sem cessar. A mulher conserva o mistério da vida, tem uma consciência do mesmo e o homem identifica sempre a dimensão feminina em tudo o que é rítmico quer na terra, quer no mar, ou no céu. Todas as manifestações afectivas são sempre atribuídas à mulher, a deusa do homem. A mulher é mais do que um sinal, é um universo que busca um universo da alma para preencher o universo com estrelas, céu azul e mar profundo. Tudo nos revelam a mulher ou o homem amados, embora diferentemente. O homem tem sempre um discurso

erótico externo em todas as manifestações criativas: poemas, cânticos, romances, filmes, sinfonias, quadros, retratos, por outras palavras, tudo o que o homem faz, exprime sempre algo sobre o seu amor pela amada. Quanto à mulher, o discurso erótico tem uma dimensão interiorizada, profundamente existencial e materna. O homem tem sempre os braços abertos para elevar a amada e a mulher os braços fechados num abraço.

O jogo neste romance é um jogo contínuo, uma hipóstase ficcional do acto de criação artística, permanente em todos os níveis do discurso. Na estrutura da superfície, isto é, o texto ele próprio, cada leitor identifica uma grande disponibilidade lúdica do autor hipostasiado ficcional na personagem de Zeca Perpétuo, por exemplo. O narrador cita outras personagens e, por vezes, joga com elas: "*Dito – mas não acredito – do meu avô*" (p. 59): "*O caracol se parece com o poeta: lava a língua no caminho da sua viagem*" (p. 59). Dito do avô, Celestiano, em conformidade com a sua visão sobre a vida, a sua sabedoria. A qualidade do poeta não é entendida pelos outros, e por isso, Zeca não acredita no pensamento do avô, pois tem a sua própria consciência artística. Celestiano sabe que o acto de criar é único, irrepetível, como único é o poeta, mas tem uma visão externa. Para Zeca, o poeta não é comparável a nada, quer na terra, quer no mar ou no céu e nem mesmo com Deus.

Na estrutura da profundidade, encontramos um jogo de sabedoria que por vezes se revela com muita espirituosidade: "*– Diferença entre o sábio branco e*

o preto sabe qual é? O branco responde logo-logo às perguntas. Para nós, pretos, o homem mais sábio é aquele que demora mais a dar resposta" (p. 53). Os homens fazem sempre comparações para entender melhor uma realidade humana, mas sabemos que um homem, na sua humanidade, é uma realidade única, não comparável com outras. Um sábio é sempre um sábio, mas o que nós vemos é uma maneira de manifestação humana: o texto verbal e comportamental. Um sábio branco confunde por vezes a clareza da sua pele com a luz, portanto tem uma manifestação específica dum *"regime diurno do imaginário"*[2], ao passo que um sábio preto chama a audiência para a luz, fazendo luz nas mentes dos interlocutores. Para um sábio branco o que importa é a sabedoria, mas para um sábio preto o que é importante é o homem, e assim, por vezes a sabedoria dos brancos é uma sabedoria fria, calculista, enquanto a dos pretos é quente, vem da alma. Não importa a cor da pele, o que é importante é a cor do coração, e esta é o amor.

O autor joga com nomes das personagens criadas numa dimensão simbólico-mítica, no sentido em que este romance é um lançamento na órbita cultural das personagens numa mitografia, a um tempo pessoal e universalizada. Cada personagem pode igualmente ser vista como um poema, como um quadro quatri-dimensional que prende os elementos primários: mar (água), céu (ar),

[2]Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 8e éd, Paris, Bordas, 1969.

praia (terra) e fogo, princípios da existência física, espiritual e artística humana.

Ainda, na estrutura da profundidade, está patente um jogo dos destinos das personagens, pois a vida é um jogo do amor eterno:

"– Essa mulher que seu pai levava no barco, essa mulher nunca morreu.

– Como nunca morreu?

– Ela foi arrastada, salvou-se agarrada em madeira...

– Como sabe?

– Porque eu sou essa mulher." (p. 85). No final do romance, é-nos revelado o segredo de Agualberto, e abre-se um outro, conferido pelo jogo da recepção estética, já que, quando uma mulher ler este romance, irá dizer, como Luarmina: *"eu sou essa mulher"*, pois ela se identifica com o conto de amor. Ela é em si o conto de amor e pode afirmar: *"eu sou essa mulher"*, aspira ser a mulher do sonho do homem. Por isso, Zeca, finalmente, entende o seu desejo: *"Ironia do destino: toda a vida sonhei dançar com aquela mulher. Agora, que ela queria, eu não podia"* (p. 84).

Neste jogo, encontramos por vezes uma auto-ironia que aparentemente desconstrói o seu próprio texto: *"– Sabe? Esse anzol que abençoo. Tudo é mentira. Só finjo dar as boas sortes que essa isca, essas coisas que ajunto nos anzóis desçam lá nos fundos e não voltem"* (p. 58). Tudo é mentira, mas uma mentira para além da mentira, que irá construir um mundo à nossa medida. A mentira é necessária para realizar o salto metafórico na

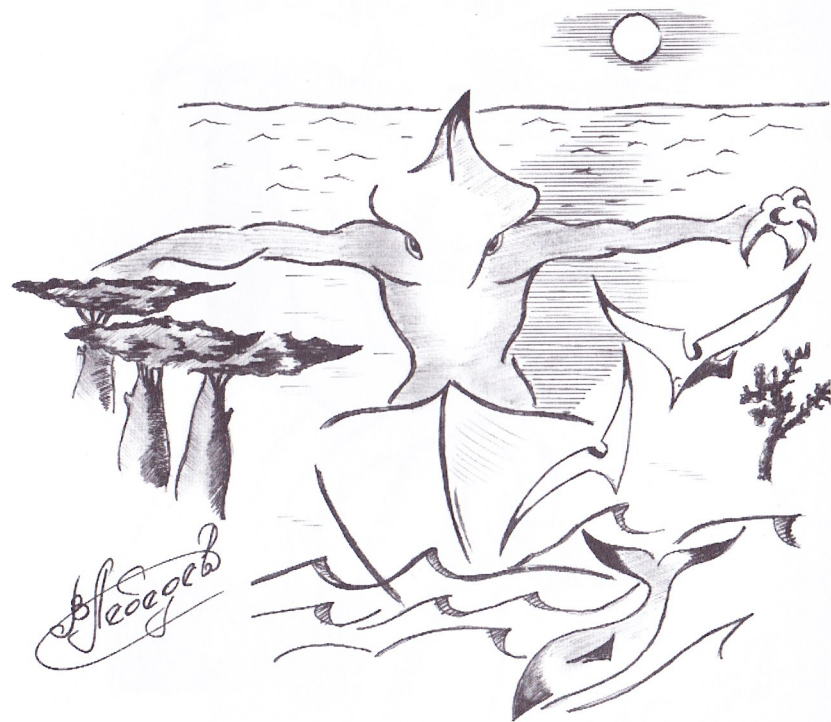
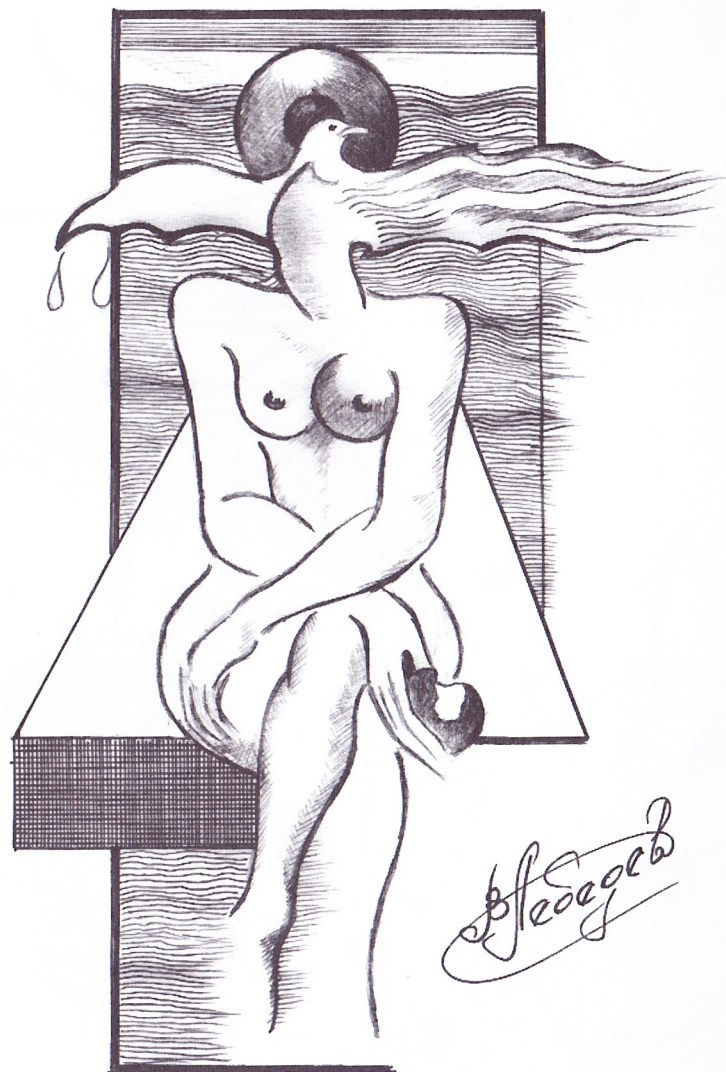
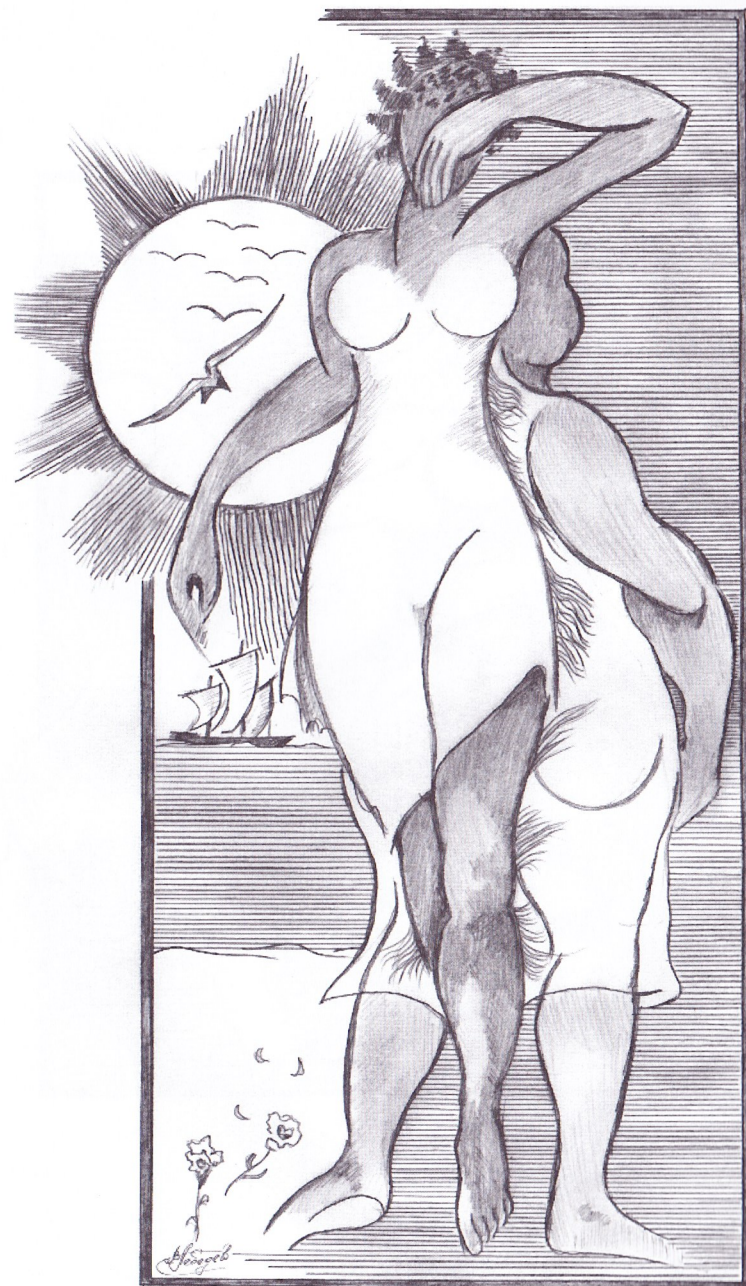
dimensão onde a lógica matemática não alcança, onde sempre 1 + 1 = infinito. Assim, entendemos como "*Escutando o mar adormeci. Mas não era eu todo que adormecia*" (p. 87) e o mar contou-lhe este conto e ele escreveu: "*como se o mar ensinasse, por fim, minhas lembranças a adormecer. Como se a minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar*" (p. 87 – final do romance).

O cronotopo[3] do romance *Mar me quer* é um cronotopo mítico, um tempo sem tempo, um tempo do conto e um lugar sem lugar, um lugar ficcional. É um tempo do começo do mundo, que nos lembra os primeiros dias da criação divina, uma criação que nunca se acabará. Este mito é sugerido por Mia Couto num

---

[3] Termo criado por M.M Bakhtine, o *Crónos* – 'tempo' e o *tópos* – 'lugar', a unidade temporal e espacial construída através de palavras numa obra literária, para realizar um universo de discurso especifico onde existe um mundo criado pelo autor. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237: « *Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture* ».

cf. Cesare Segre, *Cronòtopo*, in *Logos Semantikos. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, Madrid, Gredos, vol. 1, 1981, pp.157-164. No seu estudo, o autor menciona como criador deste conceito o físico H. Minkovski, em 1908, e diversas acepções deste conceito em diferentes autores.

colar de histórias que começam e se acabam com o mar. Mar é o princípio existencial de todas as personagens. Mar é o ponto de partida e chegada de todos os sonhos de amor. Mar é o espelho da nossa existência e da existência da cada personagem. Mar é a mentira existencial: Mar sou eu, Mar és tu, Mar somos nós. Mar é a terra, Mar é o céu, Mar é o fogo, Mar é a praia, Mar é o conto, Mar é a palavra que lava as almas.

Imaginadâncias

Um nome tem sempre sentido, qualquer que seja a sua realidade: familiar, histórica, ficcional, mítica, religiosa ... Na literatura, domínio da liberdade absoluta da criação do espírito humano, o nome tem um valor adivinhatório.

O primeiro nome encontrado em nota de rodapé da obra *Mar me quer* é **Celestiano**.

Retenhamo-nos naquele dia em que Deus separou as águas de cima, chamadas Céu, das águas debaixo, chamadas Mar: "*Deus disse: «Que exista um firmamento no meio das águas para separar águas de águas!» Deus fez o firmamento para separar as águas que estão acima do firmamento das águas que estão abaixo do firmamento. E assim se fez. E Deus chamou ao Firmamento «céu». Houve uma tarde e uma manhã: foi o segundo dia.*" (Gen 1, 3-5). Numa dimensão mítica, como no romance, Céu e Mar estão presentes, sem ser céu ou mar, uma vez que está ausente o homem que irá nomear a Natureza e chamar a existência Céu ao céu e Mar ao mar. O nome *Celestiano* dá mais luz e esclarece o Céu, transforma-se num céu claro, limpo, como uma

continuação do céu no mar, desconhecendo-se onde acaba um e começa o outro. A realidade desta personagem é a de ligar o tempo ao espaço, tendo acesso ao segredo da pulsão humana, marítima e celeste. Encontramos a sua sabedoria em todo o conto como uma dimensão do *Eclesiastes* (Ecl. 1, 2); assim Celestiano dizia: "*– Em novos só nos ensinam o que não serve. Em velhos só aprendemos o que não presta*" (p. 14). Celestiano é avô, um ancião, um sábio que tem respósta para todas as perguntas e uma serenidade angélica.

O avô Celestiano no momento da sua morte chamou a sua mulher como chamaria o mar: "*Deixa-me fitar teus olhos! E ficou, embevecido, como se a sua alma fosse um barco deitado num mar que eram os olhos de sua amada!*" (p. 78), uma contingência simbólica afectiva: olhos, choro-chuva e mar que encaminha a alma dos amados para a eternidade.

Dona Luarmina é o segundo nome da personagem que aparece no conto. O título de dona, usual em todo o mundo das línguas neo-latinas, tem um raio divino, pois a palavra dom é um presente divino, a vida de cada um de nós. Um presente é também o nome da personagem feminina deste conto, que tem uma dimensão mística, críptica, de luz por excelência feminina, a luz da lua, mas não qualquer lua, *a minha lua*, *Luarmina*, ou uma lua de arminho cheia de delicadeza. Neste nome encontram-se três elementos primários: luz ou fogo, (lua) o ar (ar) e o mundo subterrâneo,

que guarda o segredo da sempre renovada germinação (mina). É uma apresentação poética do eterno inefável feminino que conquista para sempre o coração do homem. Luarmina, na sua feminilidade, é a sereia dum homem que morre de amores por ela. Para evidenciar mais a sua dimensão exótica no romance, temos um reparo: "*E até que dona Luarmina, aliás Albertina da Conceição Melistopulous, já foi bela de espantar a homenzarràda.*" (p.14-15). A sugestão cromática fica ademais no nome de *Albertina* (branco), com uma Conceição oriental grega *Melistopulous*.

O narrador entra no texto como uma personagem de nome **Zeca Perpétuo**. Zeca, uma forma hipocorística que revela uma carícia da parte da personagem feminina. O autor tem uma projecção necessária e perpétua, porque num texto narrativo o narrador é o fundamento da existência estética do mesmo, o texto não pode existir sem ele, mas, também é um hipóstase ficcional que irá sobreviver perpetuamente ao autor. Se o nome do seu pai começa com A, para o seu próprio nome escolheu um que principia com Z, o correspondente latino do Ómega grego. É a voz do criador que tem a última palavra em todas as manifestações imaginárias.

Agualberto Salvo-Erro, o pai de Zeca, "*tinha olhos de tubarão*", o sinal visível quando emergiu da água ao tentar salvar a sua amada, uma moça muito nova encontrada em outras paragens. O mar

aparece como uma situação limite, onde a personagem fica entre a vida e a morte através do amor. A amada de Agualberto mergulhou nas funduras das águas, e ele aí permaneceu mais tempo que um peito autorizava. Só no final do dia, o velho reapareceu à superfície. Os olhos de Agualberto não eram os mesmos, o seu olhar estava purificado pela imagem da morte, tendo-a presenciado ao longo da busca da amada, uma sereia. Podemos inferir que a presença feminina unifica a juventude ao amor, o mar ao céu. É exactamente aquela mulher que está dentro de cada homem, é a mulher que o homem busca para ser feliz, a sua companheira de vida, cheia de luz, paz e harmonia, uma luz que nunca se apaga, e no momento em que o homem morre, esta luz intensificar-se-á ao ponto de ser uma luz própria entre as outras estrelas. Quem fica em terra, a família, conserva uma imagem fraca desta luz, uma luz da lembrança humana dinamizada pelo pensamento para com Deus. O retrato do pai é como um flash que fixa melhor a sua dimensão mítica: *"Meu pai se chamava Agualberto Salvo-Erro. Em tudo ele seria pessoa. Só um senão atrapalhava humanidade: meu velho tinha olhos de tubarão."* (p. 35). O nome do pai *Salvo-Erro* ("talvez") revela uma dimensão bíblica do homem cristão: o erro primordial de Adão e o acto recuperador de Cristo, o fundamento da nossa salvação. Agualberto tem um acto salvador inútil para com a sua amada, que vai levar até ao final da vida. Uma outra interpretação de Salvo-Erro pode ser aquela que embora não consiga salvar a sua

amada, consegue salvar-se a ele próprio através de uma morte iniciática, baptismal, que mudou completamente a sua visão da vida: *"tinha olhos de tubarão"*. Este erro salvou-o como homem e confere uma sabedoria raríssima: *"Meu velho, depois do incidente, ficou com juízo de mamba"* (p. 51) (mamba = cobra venenosa), o novo e profundo juízo da personagem é uma hipóstase ficcional do veneno de mamba que a protege. *"Aqueles olhos vazos dele nos fitavam não o rosto, mas a alma."* (p. 52)

Maria Bailarinha é uma personagem lendária que dinamiza sempre a lembrança de Zeca: *"E recordei essa moça de bairro, uma ajunta-brasas. Dançava que dava tontura no mundo, a homenzoada ficava zarolha do miolo. Os pés dela, todos descalços, machucavam o chão, eram pés de pilão mas nem poeira levantavam: a terra comovida parecia aprazida desse batimento. Maria Bailarinha dançava a pedido e a moeda"*. (pp. 18-19). O nome tem a sua própria beleza que activa a hipóstase ficcional da rainha-mulher, duplamente soberana do coração dos homens: Maria e o sufixo carinhoso –r-inha. É uma rainha que nos lembra a beleza da vida e a sua dimensão lúdica. Luarmina não se lembra de Maria Bailarinha, porque ela foi e é uma Maria Bailarinha, como mulher. Maria Bailarinha, é uma outra face, lúdica, do eterno feminino que conquista inevitavelmente os homens.

A dança junta-se à noite, com o fogo e a cinza numa bela sequência: *"Aconteceu que, uma noite, ao roçar junto da fogueira, a capulana da dançarina*

se fez em chama. Maria Bailarinha não parou de dançar" (p. 19). Ela não pode parar, uma vez que é a própria dança, a deusa da dança. *"O povo começou a gritar, em aviso."* A dança não conhece o medo, assim como não conhece o que é um grito e não o pode ouvir, porque se situa numa outra dimensão do canto e da harmonia. *"O fogo em redor das vestes se adensou e ela não se detinha nem deixava que ninguém se achegasse."* Não pode parar, agora que tem o fogo como par. *"Estava possuída pela vertigem, dançava já com a própria morte."* (p. 19).

A morte é o seu último companheiro, aquele que vai libertar a deusa da carnalidade deste mundo. *"Até que estancou, semelhando estar intacta e inteira. Quando a primeira mão lhe tocou ela se desfez em cinza, poeirinha esvoando na brisa"* (p. 19). A mão humana não pode atingir a deusa da dança, e aquela *"cinza, poeirinha esvoando na brisa"*, espalhou-se pelo mundo, como sucedeu ao legendário Orfeu.

Padre **Jacinto Nunes**, na sua qualidade de personagem testemunha, viu e retira, da vida dos outros, assuntos para as seus sermões ou os próprios pensamentos: *"Mesmo o Padre Jacinto Nunes comentava baixinho para sua batina:*

– Até Arquimedes haveria de flutuar, Santo Deus me valha!" (p. 19).

O que unifica as personagens do romance é a imagem poética da morte que valoriza a permanência de cada uma neste mundo como um espírito do lugar: *"Quando se sentiu morrer, meu pai se dirigiu a mim e pediu:*

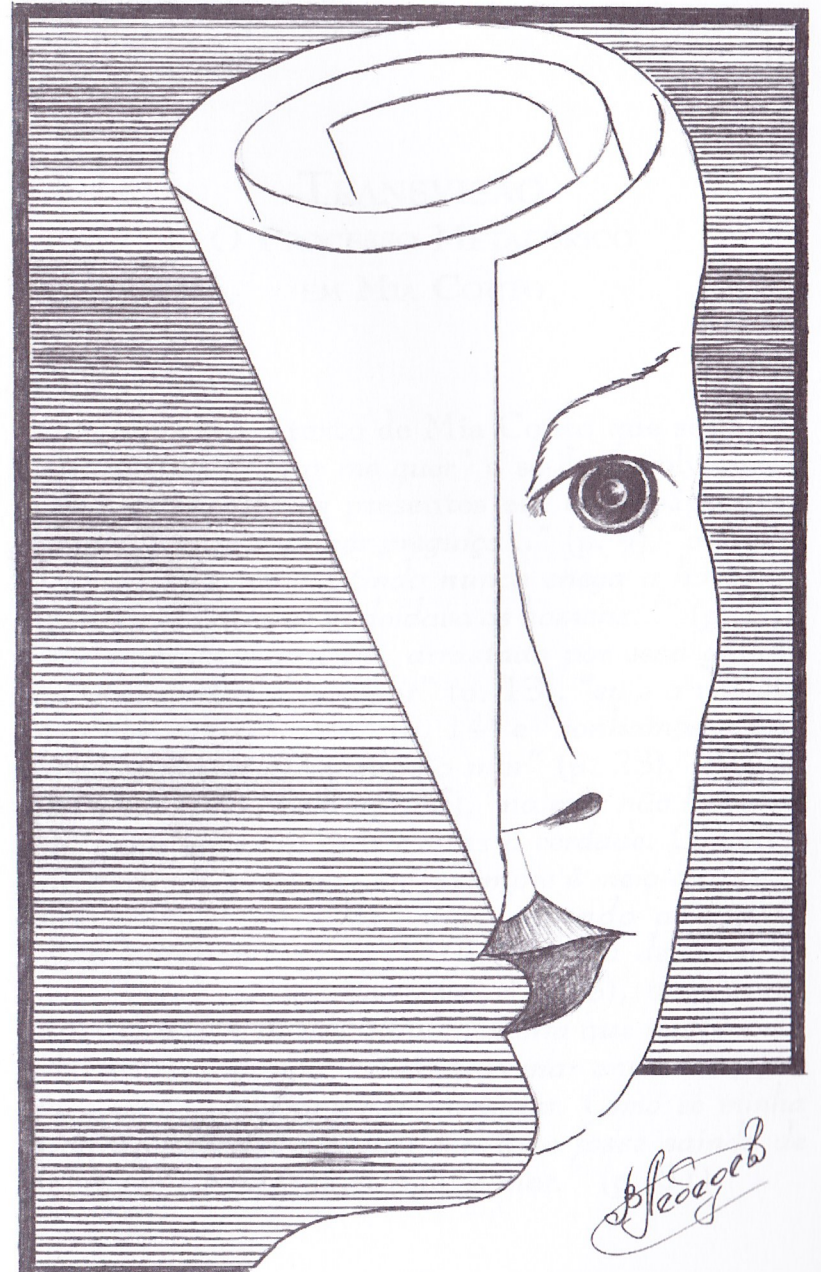
– Venha comigo me mostrar uns certos lugares [...] (p. 74).

– Eu sei que me chegou a hora. Mas não quero morrer num só lugar. Não posso acabar todo inteiro num único lugar. Já tenho os sítios onde irei morrer, um bocadinho em cada um" (p. 75). Assim, ele foi-se deixando morrer *"na árvore dos antepassados"* (p. 76), *"no interior de um bosque onde ele carpinteirava as madeiras do seu primeiro e único barco* [...] *E chamou cada uma das árvores por um nome"* (p. 76-77), *"no outro lado do mar..."* (p. 77), no mar *"estou no mar, meu filho, já não preciso condução"* (p. 77).

A mãe de Zeca, sem nome mencionado no intuito de melhor marcar o anonimato maternal, permanece como um espírito protector das suas crianças entrando na água vital, donde irá sempre vigiar os filhos: *"Uma certa manhã, minha velha faleceu. Acabou-se assim mesmo como viveu, sem história, sem sobressalto. Só se queixou:*

– O sol está puxar-me demais, parece estou quente.

Aproximou-se do tanque e meteu os pulsos na água como se ganhasse fresco. Encontrou-se no tronco da grande árvore e deixou os braços tombados no interior do tanque. Sem o sabermos ela estava já morrendo, aguando suas veias na eternidade da água..." (pp. 54, 55).

A mãe é a nossa ligação com os mundos diurno e nocturno, ela é o ser que nos introduz nos mesmos. A consistência semântica da mãe não precisa de um nome específico para marcar a sua presença, pois lhe basta o seu nome: mãe. A sua ausência cria uma angústia nos filhos, e a sua morte é um evento natural e cósmico, já que ela é uma personagem mítica de excepção, produzindo um desequilíbrio cósmico manifestado sob diversas formas: *"No dia do funeral, o tempo mudou. Sem explicação, o céu se invernou. Manhã cedo, o frio escorria pelas frestas: ninguém iria pescar com tal tempo"* (p. 55). A primeira sensação de um órfão é a de gelo, de solidão cósmica nas coordenadas da afectividade humana. Mas, ao mesmo tempo, ele sabe que a mãe lhe enviará sinais carinhosos de protecção, ajuda e amor, pois ficará para sempre no seu coração.

Transvisão
O Processo Metafórico em Mia Couto

Sorvendo o texto de Mia Couto que se inicia com o título "*Mar me quer*" e se desenvolve num colar de metáforas presentes em cada página da obra: "*sou feliz só por preguiça...*" (p. 9), "*o futuro é uma coisa que existindo nunca chega a haver...*" (p. 11), "*Luarmina endoidava os homens...*" (p. 12), "*me embrulhar com ela, arrastado por essa grande onda que nos faz inexistir*" (p. 13), "*eu e a vizinha não nos simetricamos*" (p. 14) e "*sonhamos a viagem: quem viaja é sempre o mar*" (p. 23), "*passar um sonho pelo rosto*" (p. 25), "*no mar não há palavra, nem ninguém pede contas à verdade. Como dizia o velho Celestiano: onde sempre é meio-dia, tudo é nocturno*" (p. 26), "*fico olhando a mulher desfolhando-se*" (p. 27), "*Eu andava de bicos de mãos pelas reentrâncias dela*" (p. 28), terminando-a com: "*Primeiro, foi a memória que tombou em abismo, inexistindo. Como se o mar ensinasse, por fim, minhas lembranças a adormecer. Como se minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar.*" (p. 87).

A metáfora tem um lugar central no texto de Mia Couto. Para melhor se entender o universo coutiano, passamos a apresentar o seu tipo de construção metafórica.

A obra teórica monográfica de referência sobre a metáfora em geral pertence a Paul Ricoeur, *A metáfora viva*[1]. A metáfora permanece viva através da nova pertinência das palavras no seu emprego usual. De facto, ela é um processo de criação do sentido sempre vivo, novo, rico, que não é unicamente uma figura de estilo, no sentido estático, da retórica tradicional, mas sim, apresentando sempre uma função imaginativa, dinâmica, processual, que dá vida à obra. O texto literário é recriado por cada leitor, pois, em última instância, é ele que dá vida a uma obra artística. E para ser uma obra-prima, aquela vida deve ser muito rica. Na verdade, a inovação semântica começa sempre com a criação artística, preenchendo-se com o processo de recepção estética.

A metáfora é um trampolim para outra dimensão existencial. Uma dimensão metafórica tem três tipos de interpretação: 1. reduccionista, 2. simbólica e 3. específica ou poética.

A primeira visão, reduccionista, interpreta uma obra literária ou artística como uma coisa que pertence ao mundo real, no qual o leitor vive. Esta visão é característica daqueles leitores que consideram as personagens como seres reais e que partilham a sua vida com eles. As metáforas do texto são interpretadas como uma beleza de expressão

[1]Paul Ricoeur, *A metáfora viva*, Porto, Rés, 1983.

literária, estilística. O que existe nesta interpretação é a própria realidade do leitor.

A segunda visão está orientada para uma dimensão simbólica, no sentido de mimesis assumido por Paul Ricoeur. O acto mimético não é um acto de repetição duma realidade já existente, é sim um acto de criação, já que o artista imita exactamente o mundo que ele próprio criou[2]. O grande mérito de Ricoeur reside em fazer uma reinterpretação fecunda do conceito aristotélico de mimesis, onde não existe nenhuma repetição duma realidade noutra, mas sim uma criação específica humana, uma vez que a metáfora não é mais um tropo, uma figura de estilo, é um processo humano contínuo. Esta interpretação pretende reduzir a realidade estética a uma realidade abstracta. A contribuição de Paul Ricoeur é importante para entender a especificidade da realidade humana, mas não faz o salto fundamental, isto é, pôr de lado este mundo e entrar no novo mundo ficcional instituído através das palavras pelas metáforas.

A nossa interpretação vai apelar aos textos teóricos romenos escritos por Lucian Blaga, ministro plenipotenciário da Roménia em Portugal no período da Segunda Grande Guerra, e Mircea Borcilă.

[2]Paul Ricoeur, *A metáfora viva*, ed. cit. pp. 65, 66: "*O primeiro desses traços refere-se ao próprio papel do* ***mythos*** *na criação poética. É este, já o dissemos, que é a* ***mimesis****. Mais precisamente, é a "construção" do mito que constitui a mimesis. Eis um assaz estranho mimo, o que constrói aquilo mesmo que imita! Tudo o que é dito do carácter "completo e total" do mito, a disposição entre começo, meio e fim, e em geral, da unidade e da ordem da acção, contribui para distinguir o mimo de qualquer reduplicação da realidade*".

Lucian Blaga, no estudo intitulado *O nascimento da metáfora* na obra filosófica *Trilogia da cultura*,[3] faz uma distinção entre dois tipos de metáforas: **I – Metáforas plasticizantes** e **II – Metáforas reveladoras**. "*As metáforas plasticizantes são produzidas numa linguagem através da proximidade dum facto a outro mais ou menos semelhante*"[4], por exemplo: "*Olhos amendoados*" (expressão popular), "*aldrabom*" (p. 11), "*andava de bicos de mãos*" (p. 28), "*me corte as falas*" (p. 28) e outras. *As metáforas plasticizantes não enriquecem em nada o conteúdo dum assunto a tratar*"[5], uma vez que a finalidade deste tipo de metáfora é concretizar a lei do menor esforço numa fala elíptica, para suspender um balastro lexical. O papel da metáfora é ornamental, no sentido de tornar concreto o que é abstracto.

A importância irá cair sobre as metáforas do segundo tipo que se encontram no plano da criação cultural. "*As metáforas reveladoras são destinadas a revelar o que está escondido, mesmo sobre os factos visados. As metáforas reveladoras tentam a revelação dum* «mistério» *através de factos oferecidos do universo concreto, a experiência sensível e o mundo imaginário*"[6]. "«*A metáfora enriquece neste caso o sentido do próprio facto*» *que* «*recebe um novo sentido*». *Pode-se dizer sobre estas metáforas, que têm*

[3] Lucian Blaga, *Geneza metaforei*, în *Trilogia Culturii* — *Opere 9*, Bucuresti, Minerva, 1985.
[4] *Ibidem*, p. 350.
[5] *Ibidem*, pp. 351-352.
[6] *Ibidem*, p. 354.

um carácter revelador, porque anulam a aprendizagem usual daqueles factos, dando-lhes uma nova visão"[7]. Por exemplo: "*Só quando eu danço me liberto do tempo – esvoam as memórias, levantam voo de mim*" (p. 17), "*os que dançam ficam sem corpo. Esperta é a árvore que não mexe e dança a sombra dela no mundo inteiro*" (p. 18), "*Quando não somos nós a inventar o sonho, é ele que nos inventa a nós...*" (p. 20), "*sonhamos a viagem: quem viaja é sempre o mar*" (p. 23)...

As metáforas reveladoras são de grande importância, pois constituem-se como o resultado dum modo específico de existência humana no horizonte do mistério e da revelação[8] e definem sempre a dimensão humana: «*a metáfora reveladora começa no momento em que o homem se define como "homem", no momento em que ele está no horizonte, na dimensão e revelação do mistério*»[9].

Entre os investigadores que estudaram a teoria sobre a metáfora de Lucian Blaga, aquele que tentou uma valorização sistematizada desta foi, sem embargo, o professor Mircea Borcilă da mesma Universidade de Cluj (Transilvânia – Roménia) onde Lucian Blaga foi reitor destituído pelos dirigentes comunistas. O professor de

[7] Lucian Blaga, *Geneza metafore*, pp. 354-355.
[8] *Ibidem*, p. 355.
[9] *Ibidem*, p. 355.

Cluj, num número considerável de estudos[10], pôs em evidência as grandes intuições filosóficas de Lucian Blaga, que ainda hoje, passado mais de meio século, são actuais. Mircea Borcilã vai introduzir estes elementos, com as necessárias rectificações, num sistema poético coerente situado no fundamento da sua tipologia dos textos poéticos[11].

Mircea Borcilã coloca os dois tipos de metáforas no mesmo plano da criação cultural, enquanto que Lucian Blaga identifica as metáforas plasticizantes apenas no plano da linguagem.

Num estudo fundamental sobre a literatura romena inter-bélica, um período cultural muito fértil e diversificado, Mircea Borcilã fala sobre os tipos I (plasticizante) e II (reveladora) das metáforas[12].

[10] Mircea Borcilã, *Introducere în poetica lui Lucian Blaga* — Tese de doutoramento, Cluj-Napoca, 1980; Idem, *Types sémiotique dans la poésie roumaine moderne* in „Sémiotique roumaine" coord. Paul Miclãu, S. Marcus, Bucuresti, Univ. Buc., 1981, pp. 19, 35; Idem, *Contributii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, pp. 185-195; Idem, *Contributii la definirea tipului poetic al textelor lui Blaga* (I), in «Cercetãri de Lingvisticã», XXXVII, 1992, nr. 2, pp. 133-141, Idem, *Teoria blagianã a metaforicii «nucleare»*, in «Steaua», 1993, nr. 8, pp. 58, 59, Idem, *Geneza sensului si metafora culturii*, in «*Centenar Lucian Blaga 1885-1995*» Cluj-Napoca Paris, mai 1995, p. 4; Idem, *Soarele, lacrima Domnului*, in *G.I. Tohãneanu — 70*, Timisoara, Amphora, 1995, pp. 95-102; Idem, *Dualitatea metaforicului si principiul poetic*, in *Eonul Blaga*, Bucuresti, Albatros, 1997; Idem, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, in «*Limbã si Literaturã*», 1996 (XLI), vol. I, pp. 28 39 e outras obras.

[11] Idem, *Contributii la elaborarea unei tipologii*..., pp. 185-195.

[12] *Ibidem*.

Assumindo as mesmas premissas teóricas, ele vai mais longe,[13] operando uma distinção no interior da metáfora II (reveladora). A teoria blagiana das duas funções elementares da metáfora irá ser reconstituída pelo autor através da elaboração duma dissociação radical entre o plano da oposição das metáforas I e II (a plasticizante e a reveladora). A atenção do autor cai unicamente na metáfora II (reveladora) porque esta se inscreve, na teoria de Lucian Blaga, no domínio próprio dos textos culturais. Borcilã distingue duas funções culturais fundamentais da metáfora, na metáfora II: função plasticizante ou *"função A"*, e reveladora ou *"função B"*[14].

A dissociação das duas categorias funcionais dentro da metáfora II é baseada sobre o seguinte princípio: *"No caso da metáfora A (plasticizante), este campo vai ser construído segundo um modelo*

[13] Para melhor entender o nível do discurso sobre a metáfora de Blaga e Borcilã, apresenta-se a seguinte tabela:

Teoria da Metáfora de Lucian Blaga e Mircea Borcilã		
Lucian Blaga	Mircea Borcilã	
tipo I (metáfora plasticizante) – na linguagem	——	
tipo II (metáfora reveladora) na criação cultural	função A (plasticizante)	A_1 tipo sintáctico
		A_2 tipo asintáctico
	função B (reveladora)	B_1 simbólico-mítico
		B_2 simbólico-matemático

[14] Mircea Borcilã, na sua tese de doutoramento *Introducere în poetica lui Lucian Blaga*, 1980, trata destas duas funções de um ponto de vista geral.

concreto do mundo fenomenal (ou concreto-sensorial); no caso da metáfora B (reveladora), este campo vai ser construído segundo um modelo abstracto, ideal ou «numenal»"[15].

O tipo de construção da metáfora A, plasticizante, é um tipo sintáctico, que tem uma lógica tradicional, patente na obra do poeta romeno Tudor Arghezi, que utilizou um vastíssimo vocabulário na construção da sua obra, assim como Camões na literatura portuguesa; este tipo está ilustrado pelo tipo A_1. O segundo modo de construção da metáfora plasticizante será designado por assintáctico, que cria uma lógica própria para entender o universo artístico, como um mundo criado de novo, completamente diferente do nosso. Esta lógica rompe com a tradição e coloca o artista no centro do universo. Este tipo, A_2, é ilustrado pelas Vanguardas Romena e Portuguesa.

Mircea Borcilă, na sua teoria proposta para interpretação dos textos poético-simbólicos, no nível geral como *poêsis discursiva* identifica outros dois tipos de realização da metáfora reveladora, nomeados por B_1 e B_2: "*O princípio simbólico, característico da categoria funcional-tipológica B da constituição "disanalógica" (em relação aos campos externos), que tem como base os modelos culturais dos sinais (semiotizantes) que podem realizar-se em duas direcções diferentes: 1)*

[15] Mircea Borcilă, *Contributii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, in «Studii si Cercetări de Lingvistică», XXXVIII, 1987, nr. 3, p. 87.

uma dimensão simbólico-mítica que vai inscrever-se em contextos mitológicos específicos duma cultura arcaica, respectivamente tipo B_1, que é ilustrado na obra do poeta Lucian Blaga, e 2) numa direcção simbólico-matemática que inscreve a metáfora num sistema de símbolos abstractos, universais B_2"[16], ilustrada nas obras do poeta matemático romeno Ion Barbu e de E. M. Mello e Castro.

O princípio funcional simbólico-mítico é uma tentativa de construção de campos internos de referência[17] que se vão integrar numa visão metafísica, conforme a matriz estilística do subconsciente colectivo. Esta visão está implícita na dimensão mitológica da cultura nacional, e o processo discursivo de poêsis é entendido como uma revalorização do texto poético nas dimensões definidoras do pensamento mítico. Em essência, o método de criação poético impõe uma exploração da estrutura referencial.

Os mecanismos ou estratégias semânticas que caracterizam a metáfora II são agora definidos como uma dimensão fundamental do processo da

[16] Mircea Borcilă, *Contributii la elaborarea unei tipologii...*, p. 192.

[17] Harsav B. Hrushovski, *Poetic Metaphor and Frames of Reference*, in «*Poetics Today*», 5, 1984, 1, pp. 5-44 e Idem, *Fictionality and Fields of Reference*, in «*Poetics Todays*», 5, 1984, pp. 227-252.

"poêsis discursiva". A fórmula definida por Lucian Blaga:

$$(a + x) = b$$

onde:

a é o termo que pertence ao plano da linguagem;

x é um ponto de ruptura com o mundo conhecido da nossa experiência humana através da linguagem, é um ponto referencial da criatividade artística. Na visão de Lucian Blaga, o poeta é um "*salvador das palavras*" uma vez que ele irá dar uma nova vida estética, eterna, às palavras comuns; finalmente, o termo

b é a manifestação do **a** na obra literária, pois está impregnado de criatividade artística.

Esta fórmula vai ser redefinida por Mircea Borcilă:

$$(a + b) = x$$

onde:

a e **b** representam os dois termos primários que pertencem à linguagem;

x é o campo interno de referência constituído no texto literário para ultrapassar as incompatibilidades semânticas dos termos **a** e **b** num determinado quadro referencial[18].

Mircea Borcilă explica que o "*functor*" **x** é o terceiro termo que permite a explicação da orientação primordial do processo metafórico II (revelador). A troca de posição do **x** revela um novo pensamento no sistema proposto por Lucian Blaga,

[18] Mircea Borcilă, *Geneza sensului si metafora culturii*, in *Centenar Lucian Blaga 1985-1995*, *zilele «Lucian Blaga»*, Cluj-Napoca, 1995, p. 4..

num plano especifico de constituição do sentido, segundo a concepção da linguística integral.

A teoria da função reveladora do texto literário de que Paul Ricoeur trata pode ser associada à função mítica identificada por Lucian Blaga quando descreve a modalidade de construção da metáfora reveladora naqueles mitos que "*não são convertíveis em termos lógicos*"[19]. Como ele assinala: "*O espírito mítico constrói a visão reveladora através dos elementos que fazem parte da èxperiência vitalizada do homem*"[20].

Vale a pena mencionar a principal contribuição de Mircea Borcilă num estudo sobre a metáfora onde trata a realização da mesma e mostra que o processo metafórico não é, como vê Paul Ricoeur e tantos outros intérpretes da metáfora, uma relação predicativa, aditiva, que exprime uma realidade nos termos de outra realidade e que reduz uma realidade a outra, mas sim, um processo de criação metafórica cujo sentido é dinamizado por cada leitor. Mais importante do que a pesquisa do sentido do texto, é a identificação da dinâmica do mesmo que vai conferir uma nova vitalidade ao mundo imaginário do universo do discurso literário. O professor Mircea Borcilă afirma que a relação que se encontra numa metáfora é uma relação equacional. Que significa isto? Ponhamos de parte as interpretações que sempre reduzem a realidade literária a uma realidade da nossa expe-

[19] Lucian Blaga, *Despre mituri, in Trilogia Culturii – Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 367.
[20] *Ibidem*, p. 373.

riência de vida, não confundamos mais emoção estética com qualquer outra.

Se queremos interpretar um texto como um texto literário, na sua especificidade, a relação equacional que tem um *functor x*, aquele **x** será o novo sentido, o novo mundo criado pelo homem, completamente diferente, que transfigura por completo o mundo real. É o mundo daquela obra de arte por onde o autor viajou pela primeira vez no acto de criação e por onde cada leitor irá também viajar. A recepção estética dá vida à obra. A imaginação confere existência a este mundo único e irrepetível, criado pelo autor mas aceite diferentemente por cada leitor. Para interpretar correctamente este *functor x* que ilustra a relação equacional de cada texto literário, deve entender-se que o autor nos convida a imaginar o nosso **eu** vivendo numa outra dimensão, num outro mundo completamente diferente do nosso. Por exemplo, reportando-nos à obra em análise, em *"o coração é uma praia"* (provérbio macua, moçambicano, p. 71), o mundo é o próprio coração que pulsa e por onde viaja o leitor, pelo sonho, pela vida.

As teorias metafóricas de Lucian Blaga e de Mircea Borcilă aplicadas à obra do poeta moçambicano Mia Couto irão explicar o papel da metáfora no universo de discurso[21] deste príncipe da metáfora. Mia constrói metáforas numa dimensão simbólico-mítica (tipo B_1 do modelo de Borcilă) que valorizam um paradigma rico da espiritualidade moçambicana. Esta dimensão introduz a sua obra numa universalidade do espírito humano. O autor intui perfeitamente o valor dos mitos africanos ao recriá-los no seu mundo ficcional.

Ao falarmos sobre a função reveladora no texto literário *Mar me quer* de Mia Couto, identificamos o princípio funcional simbólico-mítico de que fala Mircea Borcilă no nível geral, como *poêsis discursiva*, que oferece uma vitalidade ao texto[22]. Para criar o mundo de Zeca Perpétuo, Mia Couto vai valorizar a sapiência dos povos africanos, especialmente do povo moçambicano nos termos "a" e "b" que pertencem à dimensão humana (a) e cósmica (b).

Se detalharmos a fórmula proposta por Mircea Borcilă (fórmula não matemática, mas lógico-simbólica onde 1+1 nunca é igual a 2), temos quatro elementos que, juntos, resultam num quinto elemento, novo, (**x**) construído na dimensão textual:

$$(a + b) = x$$
$$\text{em } [(Se_1 + De_1) + (Se_2 + De_2)] = x$$

[21] Para o conceito de *„universo de discurso"* ver E. Coseriu, *Determinación y entorno*, in *Teoría del lenguaje y linguística general*. Cf. Mircea Borcilă, *Contributii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, in «Studii si Cercetări de Lingvistică», XXXVIII, 1987, nº. 3, pp. 185-195) distinção entre dimensão *simbólico-mítica* e *simbólico-matematica* no modelo simbólico identificado (p. 192). Para a perspectiva duma *'poética antropológica'*, ver M. Borcilă, *Între Blaga si Coseriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii*, in *„Revista de filosofie"*, nº 5, 1997.

[22] Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Caminho, Lisboa, 1994, p. 65: *„Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória."*

x = novo sentido através de elementos que o constroem[23].

Para melhor entendermos esta fórmula, é necessário apresentar a visão do grande linguista do século XX de origem romena, Eugénio Coseriu. Com efeito, a linguagem é uma actividade humana fundamental que se realiza num modo individual seguindo algumas técnicas históricas determinadas (línguas)[24]. Distinguem-se três níveis na linguagem: universal, histórico e individual[25].

A designação única (na fórmula «*De*») pertence ao nível universal e visa a competência elocucional, um saber geral do falar, o nível do conhecimento geral das coisas. Designação é a referência inteiramente determinada pela nossa

[23] Se = significado (ao nível histórico), De = designação (ao nível universal), x = o sentido do texto completamente diferente de cada soma de (Se + De) (ao nível individual).

[24] Eugenio Coseriu, *Lectii de lingvistică generală*, Cernăuti, Ed. Arc, 2000, pp. 233-284.

[25] Para entender melhor esta interpretação tripartida da língua, apresentamos o esquema clássico de Coseriu:

Pontos de vista / Niveles	(energeia) actividade	(dynamis) competência	(ergon) produto
UNIVERSAL	falar em geral	Competência elocucional	Totalidade do "falar"
HISTÓRICO	língua concreta	Competência idiomática	Língua abstracta
INDIVIDUAL	discurso	Competência expressiva	"texto"

Ibidem, p. 237.

existência e por esta razão não se pergunta, por exemplo, porque é que o "sol" é o "sol"[26]. É um enviar permanente da mente ao mundo conhecido do homem. Aqui entra em acção tudo o que faz parte do processo do falar: a mímica, os gestos, diversos contextos extra-linguísticos, assim como alguns princípios do pensamento humano. Por outras palavras, é a imagem mental da linguagem humana do conhecimento do mundo através da linguagem. A designação é a primeira réplica do mundo ao nível da linguagem utilizada pelo pensamento humano.

Significado (na fórmula «*Se*») pertence à língua histórica (língua falada por um povo: português, romeno, francês e outros). Neste nível, encontra-se sempre uma variação do significado dado pelos diversos valores contextuais do mesmo significado da língua. O significado é a primeira forma de existência duma língua histórica, concretiza a designação numa língua histórica. "*Saber idiomático*" é "*saber falar*" uma língua histórica. Cada língua tem regras e funções próprias. Os desvios são incorrecções numa determinada língua, mas podem ser perfeitamente válidos noutra.

A criação de palavras e expressões em língua portuguesa por Mia Couto revela um excelente talento linguístico e um conhecimento profundo da

[26] Eugenio Coseriu, *Acerca del sentido de la Enseñanza de la Lengua y Literatura* in *Innovación en la enseñanza de la lengua y literatura*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1987, pp. 13-32.

língua portuguesa. As suas inovações linguísticas integram-se perfeitamente no tipo linguístico português, embora ultrapassem a norma. Não devemos etiquetar a criação linguística do autor como "desvios", uma vez que ele apresenta numa dimensão estética o que acontece de facto em cada língua viva, sempre recriada por cada falante.

Qualquer texto (oral ou escrito) está construído no nível individual. O texto coutiano demonstra, por sua vez, que a língua é uma actividade humana contínua. Se o abordarmos sob o ponto de vista estático como um produto espiritual, perdemos a sua vida. A criatividade de cada texto manifesta-se num processo metafórico com uma marca estilística própria. Em *Mar me quer* de Mia Couto, designação e significado encontram-se em palavras com uma biografia cultural rica como: "*mar*", "*Deus*", "*ovo*"... O mito é uma fonte de inspiração que se entrelaça com um paradigma vivo do homem contemporâneo: árvore sagrada, a lenda dos peixes, integração do ser humano na natureza, o homem-peixe... As palavras utilizadas são do fundo lexical principal. A abertura do termo "a" (a + b) = x, de Borcilă, está constantemente orientada para os quatro elementos principais: água, ar, terra e fogo respectivamente: mar, céu, praia e fogo e o segundo termo, "b", marca a dimensão humana no mundo criado pelo autor.

O primeiro nível de realização do sentido metafórico simbólico– mítico específico na obra mencionada, o "x", é, ao nível lexical, a presença dos nomes das personagens como: Luarmina, Bailarinha, Celestiano, Zeca Perpétuo, Agualberto... e as palavras criadas pelo autor: "*inexistindo*", "*varandeava*", "*desengomo*" (p. 13), "*desfigado*" (p. 14), "*semimesmo*" (p. 30)...

O segundo nível de identificação das metáforas é o dos sintagmas metafóricos, presentes com muita frequência na obra, como: "*Mar me quer*", "*O coração é uma praia*"(p. 71), "*eu e a vizinha não nos simetricarmos*" (p. 14), "*os que dançam ficam sem corpo. Esperta é a árvore que não mexe e dança a sombra dela no mundo inteiro*" (p. 18), "*Quando não somos nós a inventar o sonho, é ele que nos inventa a nós...*" (p. 20), "*sonhamos a viagem: quem viaja é sempre o mar*" (p. 23)... "*como se a minha vida aceitasse o supremo convite e fosse saindo de mim em eterna dança com o mar*" (p. 87).

O terceiro nível de realização metafórica da mesma dimensão simbólico-mítica é cada conto que ilustra uma sabedoria africana dum povo que tem uma cultura viva, que vive a natureza num presente contínuo, sem futuro, pois este destrói o homem, roubando-lhe a alegria de viver. Exemplos bem ilustrativos deste nível são o amor que transcende as diferentes gerações pelo inefável feminino: a personagem Luarmina, a história da Maria Bailarinha, a morte órfica de Agualberto Salvo-Erro...

O quarto nível é o nível do sentido global do texto, estruturado à volta do núcleo central, a metáfora geradora do sentido simbólico-mítico que é

o próprio título: *Mar me Quer*. Neste nível encontramos o sentido da existência humana que entra num jogo permanente de vida e morte, de amor e liberdade, de beleza e sabedoria, aquela trans-realidade mítica onde o homem, no seu amor, unifica todas as designações numa dança de significados para construir a dimensão metafórica do sentido onde o Ego respira paz, calma, amor e liberdade. A dimensão temporal é uma mítica onde se entrelaçam o passado das lembranças com o presente do amor, o sonho eterno do ser humano.

Segundo a teoria de Eugenio Coseriu, na criação e recepção de qualquer texto existe um *saber expressivo*, isto é, a realização das possibilidades expressivas inovadoras de cada um de nós através do discurso textual. Este saber é específico ao nível do texto, do discurso dentro duma determinada língua. Na obra aqui referida, o saber expressivo é muito evidente quer para o autor, quer para o leitor que nunca ouviu determinadas palavras, mas que no entanto, vai entendê-las.

Identificar a orientação simbólico-mítica do texto de Mia Couto não reduz em nada o valor estético do romance, pelo contrário, faz parte duma recepção do texto literário no seu específico da arte da palavra. Através das palavras constrói-se um universo simbólico aberto à imaginação dos leitores. A literatura, a arte da palavra, é um processo metafórico, de criação contínua do sentido.

A identificação do tipo simbólico-mitico de construção metafórica na obra *Mar me Quer*

pode, em grande parte, auxiliar o trabalho de tradução - recriação do universo coutiano tomando como base o estudo da metáfora aqui apresentado.

Qualquer obra literária não é apenas um objecto de tradução, mas constitui-se como um universo artístico próprio. O caminho da tradução será de dentro para fora, do universo criado pelo autor para a língua traduzida e daí, a presença necessária de um linguista da língua mãe. O seu papel é de esclarecer o saber idiomático e configurar o saber expressivo na língua mãe para o tradutor-artista.

Índice